

MIKOŁAJ BIERDIAJEW

Kryzys sztuki*

I

W historii sztuki było wiele kryzysów. Głębokie wiązały się z przejściem od antyku do średniowiecza i od średniowiecza do renesansu. Ale to, co dzieje się ze sztuką w naszej epoce, nie może być nazywane jednym z szeregu innych kryzysów. Jesteśmy świadkami kryzysu sztuki w ogóle, najgłębszego wstrząsu [jaki dotyka] jej tysiącletnich podstaw. Nadszedł w końcu zmierzch dawnego ideału klasycznie pięknej sztuki i wydaje się, że nie ma powrotu do ówczesnego sposobu przedstawiania. Sztuka gorączkowo stara się wyjść poza swoje granice. Naruszeniu ulegają granice oddzielające jedną sztukę od drugiej, a także granice oddzielające sztukę w ogóle od tego, co nie jest już sztuką, co leży wyżej bądź niżej od niej. Nigdy przedtem tak ostro nie postawiono problemu relacji między sztuką i życiem, twórczością i bytem, nigdy dotąd nie pojawiło się pragnienie, by przejść od tworzenia dzieł sztuki do tworzenia samego życia, nowego życia, od twórczości w dziełach sztuki do twórczości w samym życiu, w nowym życiu. Uświadomiono sobie bezsilność twórczego aktu człowieka, niezgodność twórczego zadania i twórczej realizacji. Jednakże nasze czasy znają zarówno niebywałą śmiałość twórczą, jak i niezwykłą twórczą słabość. Człowiek ostatnich twórczych dni pragnie stworzyć coś, cze-

* Wykład otwarty, wygłoszony w Moskwie 1 listopada 1917 r.

go jeszcze nie było i w swoim twórczym działaniu wznosi się ponad wszelkie możliwości i przekracza wszystkie granice.

Jednakże ów współczesny człowiek nie tworzy już tak doskonałych i wspinających dzieł, jakie powstawały w rękach skromniejszego człowieka epok minionych. Na przeciwległych krańcach [epok] zapowiada się kryzys dawnej sztuki i poszukiwanie nowych dróg. W sztuce współczesnej można odkryć dążenia syntetyczne i dążenia analityczne, skierowane w przeciwne strony. Zarówno dążenia do syntezy sztuk, do połączenia ich w jednolite misterium, jak i przeciwstawne im dążenia do analitycznego rozkładu wewnątrz każdej ze sztuk, w jednakowy sposób narusza granice sztuki, co równocześnie oznacza głęboki kryzys sztuki. Syntetyczne dążenia pojawiły się już u Stefana Mallarmé. Również dramat muzyczny Ryszarda Wagnera był wyrazistym zaakcentowaniem tych dążeń. Ich prekursorami byli symboliści. Niektórzy chcieli wyprowadzić sztukę z kryzysu, zwracając się ku organicznej epoce artystycznej. Sztuki powstały w procesie różnicowania się. Mając religijne, kultowe pochodzenie, wyłoniły się z pewnej organicznej jedności, w której wszystkie części były podporządkowywane religijnemu centrum. Wielu symbolistów naszego pokolenia i pokolenia poprzedniego marzyło o przywróceniu sztuce znaczenia liturgicznego i sakralnego. Sztuka sakralna świata antycznego i średniowiecznego, najwyrazistszych organicznych epok w historii ludzkiej kultury, pozostawała dla nich nęcąca i czarująca, a ich pociąg do przeszłości był silniejszy niż pociąg do przyszłości. Przeżywamy koniec renesansu wyzbywamy się pozostałości tej epoki, w której wyzwoliły się ludzkie siły, a ich gwałtowna gra zrodziła piękno. Obecnie ta wolna gra ludzkich sił z odrodzenia popadła w zwyrodnienie i nie tworzy już piękna. Wyraźnie odczuwa się nieuchronność nowego ukierunkowania dla twórczych sił człowieka. Człowiek stał się zbyt swobodny, zanadto wyniszczyła go własna pustota i wolność, zbyt osłabiła go przeciągająca się epoka krytyczna. Człowiek zatęsknił za organicznością, za syntezą, za religijnym centrum, za misterium w swojej twórczości. Błyskotliwym teoretykiem syntetyczno-organicznych poszukiwań jest Wiaczesław Iwanow. Futurystom może się on wydawać absolutnym paseistą. Głoszona przez niego zapowiedź wspólnotowości w sztuce jest zwrócona ku dawnym źródłom sztuki i kultury. Odwieczny aleksandryjczyk – zgodnie ze swoim przekonaniem – jako taki przeżywa wspólnotowość, organiczność i sakralność dawnej, archaicznej Grecji. Kiedy Wiaczesław Iwanow propaguje sztukę proroczą, to widać w tym reminiscencje i odbicia dawnych kultur. Wielkość proroczych idei. Ale prorocze zadanie postawione przed współczesną sztuką łatwo może się przekształcić w narzucenie zewnętrznej normy,

wydobytej z odległej przeszłości. Wspólnotowość Wiaczesława Iwanowa jest całkowicie nieimmanentnie zawarta w naszej epoce, jest wobec niej całkowicie transcendentna. Sam Iwanow to nadzwyczajny poeta, ale jego teoretyczne dążenia w naszej niewspólnotowej epoce mogą okazać się niebezpieczne dla autonomii sztuki. Syntetyzujące poszukiwania w malarstwie wyraża Czurlanis. Wychodzi on poza granice malarstwa jako odrębnej i samodzielnej sztuki z zamiarem stworzenia syntezy malarstwa i muzyki. Stara się wyrazić w muzycznym malarstwie swoje kosmiczne odczuwanie, swoje prorocze postrzeganie złożoności i budowy kosmosu. Jest znaczący i interesujący ze względu na swoje poszukiwania. Ale malarstwo Czurlanisa nie jest adekwatne do jego wizji, jest niedoskonałym tłumaczeniem jej na obcy język. Był bezradnym kolorystą, niedostatecznie malarsko utalentowanym i dlatego nie wzbogacił historii malarstwa o nowe formy. Malarstwo Czurlanisa to bardzo charakterystyczny przykład tego, jak syntetyczne dążenia mogą niszcząco działać na sztukę i w każdym przypadku wywołać wrażenie głębokiego niezadowolenia ze sztuki: dążenie do syntezy w sztuce i narzucanie mistyki może zniweczyć artystyczną formę. Niewspółmiernie bardziej potężny jest inny wyraziciel syntetycznych dążeń. Mam na myśli rewolucyjny geniusz Skriabina. Nie znam w najnowszej sztuce nikogo, w kim byłby obecny równie nieugięty poryw, burzący stary świat i tworzący świat nowy. Muzyczny geniusz Skriabina jest tak wielki, że udało mu się adekwatnie wyrazić w muzyce swoje nowe, katastroficzne odczuwanie świata, wydobyć z ciemnej głębi bytu dźwięki, które odrzucała dawna muzyka. On jednak nie zadowalał się tylko muzyką i chciał wychodzić poza jej granice. Pragnął stworzyć misterium, w którym dokonałaby się synteza wszystkich sztuk. Myślał o eschatologicznym misterium. Takim, które powinno stać się końcem tego świata. Wszystkie twórcze wartości obecnego eonu świata, do którego i my należymy, zostaną włączone do misterium. Koniec świata nastąpi, gdy zabrzmią dźwięki ostatniego misterium. Twórcze marzenie Skriabina było niesłychane w swoim zuchwałstwie i wątpliwe jest, czy miał siły, aby je urzeczywistnić. On sam był jednak zdumiewającym przejawem twórczej drogi człowieka, która sztukę ujmuje w dawnym, wydawało się wiecznym, znaczeniu tego słowa. Syntetyczne poszukiwania prowadzą do misterium i tym samym przekraczają nie tylko granice odrębnych dziedzin sztuki, ale i sztukę w ogóle. Co się dzieje ze sztuką we współczesnych, analitycznych dążeniach?

II

Głębszego kryzysu sztuki nie da się zrozumieć tylko na podstawie jej poszukiwań syntetycznych, lecz jej poszukiwań analitycznych. Poszukiwania syntezy sztuki, poszukiwania misterium, próby powrotu do sztuki liturgicznej i sakralnej prezentują wielcy twórcy i myśliciele, ale zawarte jest w tym sporo dawnej i wiecznej sztuki, bez naruszania jej podstaw. W dążeniach do syntezy nic nie ulega rozkładowi, kosmiczny wiatr nie porywa malarzy, twórców i dzieł artystycznych, pozbawiając ich odwiecznych miejsc, które zostały dla nich przygotowane w organicznym porządku ziemi. Nawet w rewolucyjnej sztuce Skriabina daje się zauważyć nie tyle kosmiczny rozkład i rozproszenie, co raczej podbój nowych obszarów. Ale Skriabin zbyt mocno wierzył w sztukę, a jego związek z wielką przeszłością nie uległ jeszcze zerwaniu. Zupełnie inny charakter i inny sens mają te zjawiska, które nazywam dążeniami analitycznymi w sztuce współczesnej, a które rozszczepiają i rozkładają każdą organiczną syntezę zarówno dawnego naturalnego świata, jak i dawnych sztuk pięknych. Kubizm i futuryzm we wszelkich swoich odcieniach stanowią wyraz analitycznych dążeń, które rozkładają każdą organiczność. Te tendencje ostatnich czasów w ludzkiej twórczości wywołują ostateczny rozkład dawnego piękna, urzeczywistnionej sztuki, zawsze związanej z antykiem, z krystalicznymi wzorami kształtu świata. Najbardziej znaczące rezultaty prądy te osiągnęły w malarstwie.

Kubizm reprezentowany jest przez genialnego malarza Picassa. Kiedy patrzysz na obrazy Picassa, to przychodzą do głowy trudne myśli¹: „Zginęła radość urzeczywistnionego, słonecznego życia. Zimowy, kosmiczny wiatr zrywa zasłonę za zasłoną, opadają wszystkie kwiaty, wszystkie liście, naga, poraniona skóra świadczy o tym, że zdjęto wszelkie szaty, wszelki realny kształt, objawiający się we wzorach niezniszczalnego piękna, rozpada się. Wydaje się, że nigdy już nie nastąpi kosmiczna wiosna, nie będzie liści, zieleni, wspaniałych okryć, urzeczywistnionych syntetycznych form. Można odnieść wrażenie, że po strasznej zimie Picassa świat nie zakwitnie tak jak kiedyś, że tej zimy opadły nie tylko wszystkie zasłony, ale i cały przedmiotowy, fizyczny świat zachwiał się w swoich posadach, doszło jak gdy-

¹ Powtarzam tutaj niektóre fragmenty z artykułu o Picassie, który zamieszczono poniżej. Dla konstrukcji mojego *Kryzysu sztuki* niezbędny jest *Picasso* jako przykład, na którym rozwijam swoje myśli o sztuce. Parafrazowanie tego samego uważam za zbyteczne.

by do tajemniczego rozwarstwienia kosmosu”. Coraz bardziej niemożliwe staje się syntetyczno-całościowe artystyczne ujęcie twórczości. Wszystko analitycznie się rozkłada i dzieli. Przez analityczny podział malarz pragnie dotrzeć do szkieletu rzeczy, do twardych form, ukrytych pod mięknącymi okryciami. Materialne powłoki świata zaczęły ulegać rozkładowi i rozproszeniu, przystąpiono do poszukiwań twardych substancji, ukrytych pod tym rozmiękczeniem. W swoim poszukiwaniu geometrycznych form przedmiotów, szkieletu rzeczy Picasso cofnął się aż do epoki kamienia. Był to jednak pozór tej epoki. Ciężar, toporność oraz twardość figur geometrycznych Picassa jest złudzeniem. W rzeczywistości geometryczne ciała Picassa, składające się z sześciątów szkielety fizycznego świata, rozpadają się przy najmniejszym dotknięciu. Ostatnia warstwa materialnego świata, objawiająca się malarzowi po zerwaniu wszystkich innych warstw, okazuje się złudna. Przenikliwemu spojrzeniu malarza nie ujawnia się substancjalność materialnego świata, gdyż świat ten okazuje się niesubstancjalny. Picasso to bezradny demaskator iluzji urzeczywistnionego, materialnie zsyntetyzowanego piękna. Za zniewalającym i urzekającym pięknem kobiecego [ciała] dostrzega przerażający rozkład i rozpad. Picasso, niczym jasnowidz, przenika spojrzeniem przez te wszystkie warstwy, przez odzież i zasłony, by tam, w głębi materialnego świata, ujrzeć kształty swoich stworów. Oto demoniczne oblicze zniewolonych duchów przyrody. Gdyby można było jeszcze dalej wniknąć w głąb, nie byłoby tam już żadnej materialności, lecz tylko wewnętrzna struktura przyrody, hierarchia duchów. Malarstwo, tak jak i wszystkie sztuki plastyczne, było urzeczywistnieniem, materializacją, krystalizacją. Dawne malarstwo najwyższego lotu przedstawiało krystaliczne, uformowane ciała. W malarstwie tym istniała zależność urzeczywistnionego, fizycznego świata, od statycznej, sformalizowanej materii. Obecnie malarstwo przeżywa największy z dotychczasowych kryzysów. Gdyby głębiej w to wniknąć, trzeba by go określić jako dematerializację malarstwa. W malarstwie zachodzi coś, wydawałoby się, sprzecznego z samą naturą sztuk plastycznych. Wszystko jakby wyczerpało się w sferze urzeczywistnionego, materialno-skrystalizowanego malarstwa. Obecnie zachodzi proces odwrotny: to nie duch się ucieleśnia, materializuje, ale sama materia się dematerializuje, rozkłada, traci swoją twardość, swoją moc, swój kształt. Malarstwo pogrąża się w głąb materii, a tam, w najniższych warstwach, nie znajduje już materialności.

U Picassa granica fizycznych ciał także podlega wahaniom. W sztuce współczesnej jakby ubywało ducha, a realny kształt ulegał dematerializacji.

To bardzo głęboki wstrząs dla sztuk plastycznych, który narusza samą istotę plastycznej formy. Dematerializacja w malarstwie może sprawiać wrażenie ostatecznego upadku sztuki. Wydaje się, że w samej przyrodzie, w jej rytmie i w wirze coś bezpowrotnie się przełamało i zmieniło. Świat zmienia swoje okrycia. Materialne zasłony świata były jedynie tymczasowe. Stare szaty bytu ulegają rozkładowi i opadają.

III

Naruszone zostają wszystkie twarde granice bytu, wszystko się dekrystalizuje, rozkłada, rozprasza. Człowiek przekształca się w przedmioty, przedmioty wnikają w człowieka, jeden przedmiot przekształca się w inny, wszystkie płaszczyzny przemieszczają się, wszystkie plany bytu się mieszają. To nowe odczuwanie światowego życia usiłuje wyrazić sztuka futurystyczna. Kubizm był zaledwie jednym z przejawów tego kosmicznego wichru, ruszającego wszystko ze swoich miejsc. Futuryzm we wszystkich swoich powstających odmianach idzie jeszcze dalej. Jest ciągłym naruszaniem konturu, stabilności bytu, zanikaniem wszystkich wyraźnie zakreślonych obrazów świata przedmiotowego. W dawnej, pozornie wiecznej sztuce, obraz człowieka i ciała ludzkiego miał stały zarys, pozostał oddzielony od wizerunku innych przedmiotów w świecie, od minerałów, roślin i zwierząt, od pomieszczeń, domów, ulic i miast, od samochodów i od nieskończonych przestrzeni świata. W sztuce futurystycznej zaciera się granica oddzielająca wizerunek człowieka od innych przedmiotów, od ogromnego zmechanizowanego stworzenia, nazywanego nowoczesnym miastem. Marinietti ogłasza w swoich manifestach: „Nasze ciała wnikają w kanapy, na których siadamy, a kanapy wnikają w nas. Autobus rozdziera domy, obok których przejeżdża, z kolei domy rzucają się na autobus i stapiają się z nim”. Obraz ludzkości zanika w procesie kosmicznego rozproszenia i rozkładu. Futuryści chcieliby z patosem uśmiercić i spopielić obraz człowieka, wzmacniający się zawsze przez wyodrębniony od swego wizerunek materialnego świata. Kiedy materialny świat zachwiał się u swych podstaw, zachwiał się także i obraz człowieka. Dematerializujący się świat wnika w człowieka, a człowiek, zgubiwszy duchową stabilność, rozplywa się w rozżarzonym, materialnym świecie. Futuryści żądają przeniesienia środka ciężkości z człowieka na materię. Ale to nie znaczy, że można ich nazwać materialistami w dawnym sensie tego słowa. Człowiek zanika, tak jak zanika dawna materia, od której był zależny. Unicestwić „ja” w literaturze, to znaczy

unicestwić wszelką psychologię, co Marinetti formułuje w jednym z punktów swojego programu. „Człowiek nie budzi więcej absolutnie żadnego zainteresowania. Zatem [należy] usunąć go z literatury. Zastąpić go wreszcie materią, której istotę trzeba zrozumieć przez porywy intuicji. Wsłuchać się przez uwolnione obiekty i kapryśne oddechy silników, we wrażliwość i instynkty metalu, kamieni, drzewa itd. Zastąpić psychologię człowieka, która się dawno wyczerpała, liryczną aktywnością materii. Interesuje nas twardość stalowej płyty samej w sobie, tzn. niezrozumiały i nieludzki związek jej molekuł i elektronów, które sprzeciwiają się przenikaniu jądra. Ciepło kawałka żelaza lub drewna mocniej nas odtąd wzrusza niż uśmiech albo łzy kobiety”. „Należy, oprócz tego, nadawać ciężar i zapach przedmiotom, co dotychczas zaniedbywano w literaturze. Starać się, na przykład, oddać pejzaż zapachów, postrzeganych przez psa. Przysłuchiwać się pracy silników i odtwarzać ich mowę. Materia zawsze była rozpatrywana jako rozproszone, zimne ja, aż zanadto zajęte samą sobą, pełne przesądów mądrości i nękań ludzkich”. Wrogość wobec człowieka, wobec ludzkiego „ja” wyraźnie widoczna jest w futurystycznych manifestach Marinettiego. Tu kryje się podstawowa sprzeczność futuryzmu. Futuryści pragną pośpiechu i negują człowieka – źródło twórczego ruchu. Nie ma takiej dźwigni, za pomocą której futuryzm mógłby odwrócić świat. Nie ma w futuryzmie prawdziwego ruchu, futuryści znajdują się we władzy jakiegoś światowego wichru, nie znając sensu tego, co w nich zachodzi, w istocie pozostają bierni. Porwani przez jakiś proces kręcą się w nim z narastającym przyśpieszeniem, nie okazują się jednak aktywnymi twórcami. Podlegają władzy rozkładu materialnego świata. Futuryzm ma ogromne znacznie jako symptom kryzysu sztuki, ale i kryzysu samego życia. Niestety agitacyjne manifesty futurystów dominują nad twórczością artystyczną. W manifestach tych wyrażają swoje odmienione odczuwanie życia. Ale są bezsilni, gdy idzie o adekwatne wyrażanie nowego odczuwania życia w dziełach sztuki. Ta twórcza słabość jest szczególnie odczuwalna w futurystycznej poezji i literaturze. Dokonuje się tu dekrystalizacja słów, rozkład słowa, następuje oderwanie słowa od Logosu. Ale nowego kosmicznego rytmu, nowego ładu, futuryści nie wychwytyją. Nieszczęście futuryzmu polega na tym, że nazbyt zwrócony jest wstecz, w negatywnym sensie przykuty do przeszłości, zanadto zajęty jest wyrównywaniem rachunków i zupełnie nie przechodzi do nowej twórczości w wolności. Jest zaledwie stanem przejściowym, oznacza raczej koniec dawnej sztuki niż tworzenie sztuki nowej. Futuryści na własnej skórze odczuli najgłębsze procesy zmian ludzkiego i światowego życia. Tkwią jednak w najgłębszym duchowym zacofaniu, nie ma tu żadnej duchowej wiedzy o tym, co

zachodzi, nie ma wytężonego duchowego życia, które ukazywałoby nie tylko rozkład dawnych światów, ale i powstawanie światów nowych. Konieczne jest filozoficzne podejście do poznawania [istoty] futuryzmu.

IV

Gdzie szukać życiowych źródeł futurystycznych nastrojów i futurystycznych prądów w sztuce? Co wydarzyło się w świecie? Jaki fakt zrodził nowe odczuwanie życia? Czy pojawił się jakiś fatalny moment w ludzkiej historii, od którego rozpoczął się rozkład wszelkiej życiowej krystaliczności i życiowej statyczności. W nieskończoność przyspiesza tempo życia, a wichur wzniecony tym przyspieszonym ruchem ogarnął i objął człowieka oraz ludzką twórczość. Krótkowzrocznością byłoby nie dostrzegać, że w życiu ludzkości nastąpił przełom, po którym w ciągu dziesięciu lat zaszły zmiany, na to samo wcześniej potrzebujące stuleci. W tym krytycznym momencie, w tym rewolucyjnym wydarzeniu, w dawnym pięknie ludzkiego istnienia i ludzkiej sztuki coś się radykalnie przełamało. Nastąpił upadek architektury, najlepiej wyrażającej wszelką organiczną, artystyczną epokę. Nowa twórczość architektoniczna oznacza jedynie budowanie ogromnych dworców i hoteli. Cała energia twórcza człowieka wydatkowana jest na wymyślanie wynalazków oraz konstruowanie samochodów i samolotów, na wynajdowanie sposobów szybszego przemieszczania się. Piękno dawnego istnienia było statyczne. Świątynia, pałac, wiejski dwór były statyczne, obliczone na stabilność życia i na jego powolne tempo. Obecnie wszystko stało się dynamiczne, wszystko, co statyczne i stabilne rozsypuje się, oddala się pod wpływem prędkości mechanicznego ruchu. Tymczasem nowy dynamiczny styl nie został stworzony i pojawiają się wątpliwości w możliwość stworzenia takiego stylu. Dekadencja stanowiła początkowe stadium tego procesu. Ale była ona zwrócona wstecz, była pełna bolesnej tęsknoty, postrzegania procesu życia jako zabijającego piękno. Dekadenci byli estetami. Futuryzm to kolejne stadium tego procesu, pragnie on zwrócić się ku przyszłości, jest w nim obecne entuzjastyczne postrzeganie tego procesu życia, pełne poświęcenie się temu procesowi. Futuryści to antyesteci. Co się wydarzyło, skąd to wszystko nadeszło?

W świat tryumfalnie wkroczyła maszyna, naruszając odwieczny ład organicznego życia. Od tego rewolucyjnego wydarzenia wszystko się zmieniło w ludzkiej egzystencji, wszystko się w niej przełamało. Tego wydarzenia nie

da się przecenić. Ma ogromne znaczenie nie tylko społeczne, ale i kosmiczne. Wzrost roli maszyny i mechanizacji oznacza wstąpienie w nowy eon świata. Rytm organicznego ciała w światowym wymiarze życia został zakłócony. Życie oderwało się od swoich organicznych korzeni. Ciało organiczne zastępuje maszyna, w mechanicyzmie organiczny rozwój znajduje własny koniec. Umaszynowanie i mechanizacja to fatalny, nieuchronny kosmiczny proces. Nie da się uchronić od klęski dawnego, organicznego ciała. Nawet na pierwszy rzut oka mechanizacja wydaje się materializacją, w której ginie duch. Proces ten nie jest przejściem od tego, co bardziej złożone, organiczne, do tego co nieorganiczne. Przy dokładniejszym spojrzeniu w głąb mechanizacja powinna być traktowana jak dematerializacja, jak rozproszenie formy świata, rozkład materialnej konstrukcji kosmosu. Maszyna sama z siebie nie może zabić ducha, będzie raczej sprzyjała uwolnieniu ducha z niewoli organicznej przyrody. Maszyna oznacza ukrzyżowanie ciała świata. Zwycięski jej pochod niszczy całą organiczną przyrodę, niesie ze sobą śmierć zwierzętom i roślinom, lasom i kwiatom, wszystkiemu, co organicznie, naturalnie wspaniałe. Romantyczny smutek z powodu ginącego przepięknego kształtu tego świata, kwiatów, drzew, przepięknych ludzkich ciał, wspaniałych świątyń, pałaców i dworów jest wyrazem bezsilności wobec prób powstrzymania tego fatalnego procesu. W ten sposób dokonuje się los kształtu świata, poprzez śmierć wiodąc ku zmartwychwstaniu, ku nowemu życiu. Futuryzm jest biernym odbiciem mechanizacji, rozkładającej i rozpraszającej starzejące się ciało świata. Futuryści wysławiają piękno maszyny, zachwycają się jej hałasem, inspirują się jej ruchem. Urok silnika zastąpił im urok kobiecego ciała. Pozostają we władzy maszyny i nowych związanych z nią doznań. Cuda elektryczności zastąpiły im cuda bosko-doskonałej przyrody. Nie znają i nie chcą znać innych płaszczyzn bytu, ukrytych za fizycznymi zasłonami świata. Negacja tego, co nieziemskie, jest jednym z punktów futurystycznego programu. Dlatego proces rozkładu odzwierciedlają na płaszczyźnie fizycznej. W swojej twórczości przyswajają tylko fragmenty i cząstki dawnego kształtu świata, odzwierciedlają przesunięcia płaszczyzn [bytu], nie znając sensu tego, co się dzieje.

V

Dopiero wiedza duchowa człowieka pozwoli zrozumieć przejście od staro- ulegającego rozkładowi świata ku światu nowemu. Tylko twórczo-aktywny stosunek człowieka do zachodzącego żywiółowo procesowi może zrodzić

nowe życie i nowe piękno. Pokolenie futurystów wszystkich odcieni nazbyt pasywnie odzwierciedla ten żywiołowy proces. W najnowszych prądach jak suprematyzm ostro stawia się od dawna już istniejące zadanie ostatecznego uwolnienia czystego twórczego aktu spod władzy naturalnie przyrodniczo-przedmiotowego świata. Malarstwo powinno stworzyć nowy świat z czysto barwnego żywiołu, świat całkowicie niepodobny do całego naturalnego świata. Nie powinno być w nim ani przyrody z wszystkimi jej przejawami, ani człowieka. Nie oznacza to tylko wyzwolenia sztuki z tematyczności, ale uwolnienie od wszelkiego stworzonego świata, opierającego się na tworzeniu z niczego. Czy możliwe jest przyjęcie takiego radykalizmu przez futurystyczną świadomość? Myślę, że u futurystów to tylko bezsilny, twórczy gest, a jego znaczenie jest zaledwie symptomatyczne. Futuryzm zgodnie z własnym odczuwaniem życia i własną świadomością nie jest zupełnie radykalny, jest dopiero stanem przejściowym, stanowi raczej koniec dawnego świata niż początek nowego. Świadomość futurystów pozostaje powierzchowna i nigdy nie przenika w głąb kosmicznych zmian. Dostrzegają oni tylko powierzchnię zachodzących zmian i [powierzchnię] burzliwych, światowych ruchów. To, co się dzieje w głębi, pozostaje dla nich zakryte. Są oni zbyt niewolniczo zależni od procesów rozkładu i rozproszenia dawnego kształtu świata, jego materialnej powłoki, by mieć siłę do tworzenia nowego świata, niezależnego od porażającego go, zewnętrznego procesu. Znajdują się we władzy procesu mechanizacji, a ich twórczość jest przepelniona przedmiotowością maszyn. Uwolnili się od ludzkich ciał, od drzew, mórz i od gór, ale nie mogą uwolnić się od silników, od światła elektrycznego, od samolotów. Wszak i to jest również obiektywno-przedmiotowym światem. To za jego sprawą futuryści tworzą, a nie za sprawą twórczego ludzkiego ducha. Twórczy duch jest przez nich negowany, bardziej wierzą w silniki i lampy elektryczne. Futuryści w tym stanie świadomości, w jakim się znajdują, tworzą pod dyktando silnika i odzwierciedlają przemiany dokonujące się za sprawą silnika w światowym życiu. Nie ma w nich źródła ruchu. Futuryści są bardzo pochopni w swoich osądach, lecz w istocie są beznadziejnie umiarkowani i zależni od zewnętrznego świata. Futurystom należy przeciwstawić niewspółmiernie duży radykalizm i twórczą odwagę, prowadzące poza granice tego świata. Paseizm nie ma siły, by walczyć z futuryzmem. Nie jest możliwy powrót do dawnej sztuki, do dawnego piękna urzeczywistnionego świata, do klasycznych kanonów. Świat nie jest rzeczywisty w swoich zasłonach, przeistacza się. Także sztuka nie może zachować swoich dawnych wcieleń. Powinna tworzyć nowe, ale już nie materialne ciała, powinna przenieść się na inną płaszczyznę świata. Praw-

dziwy sens kryzysu sztuk plastycznych polega na gorączkowych próbach przeniknięcia za materialną zasłonę świata, uchwycenia najbardziej subtelnego kształtu, pokonania prawa nieprzenikliwości. Oznacza to radykalne zerwanie sztuki z antykiem. W świecie chrześcijańskim było jeszcze możliwe odrodzenie zwrócone ku antykowi. Formy ludzkiego ciała pozostały nietykalne. Ludzkie ciało to przedmiot antyku. Kryzys sztuki, którego jesteśmy świadkami, to, jak widać, ostateczne i bezpowrotne zerwanie z klasycyzmem.

VI

Futuryzm więcej dał malarstwu niż literaturze. Literacki futuryzm najlepiej ujawnił się w manifestach, pozostał ubogi, jeśli chodzi o artystyczną twórczość. Jest kilku utalentowanych poetów i kilka napisanych przez nich mistrzowskich wierszy. Ale wyjątkowym, nadzwyczajnym futurystą w literaturze pięknej nazwać można Andreja Biełego. Należy on do pokolenia symbolistów i zawsze wyznawał symboliczną wiarę. Jednak w artystycznej prozie Andreja Biełego można odkryć wzory niemalże genialnej futurystycznej twórczości². Było to już odczuwalne w jego symfoniach. U Andreja Biełego obecne jest tylko jemu przynależne artystyczne odczuwanie kosmicznego rozkładu i rozproszenia, dekrystalizacja wszystkich tworów świata, poruszenie i unicestwienie wszystkich jednoznacznie ustanowionych granic między przedmiotami. Same wizerunki ludzi dekrystalizują się i rozpraszają w jego [twórczości], tracą sztywne granice, oddzielające jednego człowieka od drugiego oraz od przedmiotów otaczającego go świata. Jeden człowiek przekształca się w innego człowieka, jeden przedmiot przekształca się w inny przedmiot, płaszczyzna fizyczna [przekształca się] w płaszczyznę astralną, proces umysłowy w proces egzystencjalny. Zachodzi przemieszczanie i przemieszanie różnych płaszczyzn. Bohaterowi *Petersburga* zaczynało się wydawać, że zarówno on, jak i pokój, oraz przedmioty w tym pokoju, przeistaczają się momentalnie z przedmiotów świata realnego w rozumowe symbole czysto logicznych konstrukcji. Przestrzeń pokoju wymieszała się z jego tracącym wrażliwość ciałem, w ogólnym egzystencjalnym chaosie, nazywanym wszechświatem. Świadomość Mikołaja Apołłonowicza oddziela się od ciała, bezpośrednio łączy się z elektryczną żarówką stojącej na biurku lampy nazy-

² Z tego samego powodu, dla którego przytaczam niektóre fragmenty z artykułu o Picassie, cytuję tu niektóre fragmenty z artykułu o *Petersburgu* A. Biełego.

wanej „słońcem świadomości”. Fragment ten może być nazwany prawdziwie futurystycznym ze względu na wyrażone w nim odczuwanie życia. Dla Andreja Biełego, jako pisarza i malarza, charakterystyczne jest to, że zaczyna się krążenie słów i współbrzmień, a w tym wicherze związków wyrazowych byt ulega rozproszeniu, zacierają się wszelkie granice. Styl Andreja Biełego ostatecznie przekształca się w żywiołowy, kolisty ruch. Ten wirowy ruch Andrej Biely odczuł w kosmicznym życiu i znalazł dla niego adekwatne wyrażenie w wicherze związków wyrazowych. Jest to bezpośredni wyraz kosmicznych wichrów w słowach. W wirującym narastaniu zwrotów i współbrzmień urzeczywistnia się narastanie życiowego i kosmicznego napięcia, pociągającego za sobą katastrofę. Andrej Biely roztopia i rozbija kryształy słów, twarde formy słowa, które wydawały się wieczne, wyrażając tym samym rozkład i rozproszenie kryształów całego, rzeczowego, przedmiotowego świata. Kosmiczne wichry jakby uwolniły się, rozrywając i rozbijając cały nasz osiadły, stwardniały, skryształowany świat. Twórczość Andreja Biełego stanowi przykład kubizmu w literaturze pięknej o takiej samej sile jak malarstwo Picassa. Zerwane zostają jednolite zasłony światowego ciała, również dla niego nie ma już jednorodnych, organicznych obrazów. Ginie tu dawne, krystaliczne piękno urzeczywistnionego świata i rodzi się nowy świat, w którym jeszcze nie ma piękna. W artystycznej prozie Andreja Biełego wszystko, tak jak u futurystów, także opuszcza swoje dawne, wydające się wiecznymi, miejsca. Andrej Biely należy do nowej epoki, od kiedy zachwiało się całościowe postrzeganie wizerunku człowieka, od kiedy człowiek ulega rozszczepieniu. Pograża człowieka w kosmicznej bezgraniczności, pozwala, by rozszarpały go kosmiczne wichry. Zanika granica oddzielająca człowieka od elektrycznej lampy. Odsłania się astralny świat. Sztwyne granice fizycznego świata strzegły, z drugiej strony, niezależności człowieka, jego własnych sztywnych granic, jego krystalicznego zarysu. Kontemplacja świata astralnego, owego świata przejściowego między duchem i materią, zaciera granice, dekrystalizuje zarówno człowieka, jak i otaczający go świat. Wszystkie te wichry są wichrami astralnymi, a nie wichrami fizycznego świata albo świata ludzko-duchowego. Futurystyczne odczuwanie świata i futurystyczna twórczość Andreja Biełego radykalnie wyróżnia się na tle innych futurystów tym, że jest ona związana z wielkim, duchowym prowadzeniem, z kontemplacją innych płaszczyzn bytu. Z poziomu duchowego życia Biely zaczyna dostrzegać proces kosmicznego rozproszenia i zmiany całego kosmicznego ładu, nie z [poziomu] samej rozkładającej się materialności świata. Oto dlaczego wychwytuje on nowy, kosmiczny, rytm, w tym zresztą tkwi jego siła, jak u malarza. Sztuka Andreja Biełego jest mę-

cząca, nie cieszy tak jak każda nowoczesna sztuka. Nie osiąga artystycznego *katharsis*. Ale Andrej Bieły zmierza ku innym światom, podczas gdy futuryści w swym zaślepieniu dążą ku ziejącej pustce. Trzeba zaakceptować futurizm, zrozumieć jego sens i iść ku nowej twórczości. Dlatego nieuchronne jest przejście na inny tor, na inną płaszczyznę, poza linię, za którą rozwija się sztuka nowoczesna.

VII

Sztuka powinna być wolna. To aksjomat zupełnie podstawowy, o który nie warto kruszyć kopii. Autonomiczność sztuki zatwierdzona jest na wieki. Twórczość artystyczna nie może być podporządkowywana zewnętrznym względem niej normom moralnym, społecznym albo religijnym. Ale autonomiczność sztuki wcale nie oznacza, że może lub powinna być oderwana od duchowego życia i od duchowego rozwoju człowieka. Wolność nie jest pustką. Wolna sztuka wyrasta z duchowej głębi człowieka jako jej niezależny owoc. Głęboka i cenna jest tylko ta sztuka, w której wyczuwalna jest owa głębia. Sztuka swobodnie odsłania wszelką głębię i ogarnia sobą całą pełnię bytu. Ci zaś, którzy zbyt przestraszyli się heteronomicznych zasad w sztuce i jej podporządkowania zewnętrznym normom, zamierzają ocalić autonomiczność sztuki tak, że przemocą skazują ją na istnienie powierzchowne i odizolowane. To właśnie nazywam duchową ignorancją. Człowiek wyrzucony na powierzchnię, człowiek z rozproszonym jądrem „ja”, rozerwany na strzępy, nie może stworzyć silnej i wielkiej sztuki. Sztuka w końcu powinna wyjść poza swoje zamknięte istnienie, przechodząc do twórczości nowego życia. Na tym powinna polegać prawda syntetycznych dążeń w sztuce. Prorokowanie, o którym marzyli najlepsi symboliści i głosiciele sztuki religijnej, jest ostateczną granicą ludzkiej twórczości. Ale zawiła, bolesna i tragiczna jest droga do prorokowania. W przedwczesnym i zewnętrznym rozumieniu sztuki proroczej zawiera się niebezpieczeństwo. Sztuka nie może i nie powinna być podporządkowywana żadnej zewnętrznej normie, żadnej normie duchowego życia, która będzie transcendentna wobec samej sztuki. W taki sposób może być tworzona jedynie sztuka tendencyjna. W prawdziwej sztuce proroczej duchowe życie człowieka będzie prześwitywać od wewnątrz, a jej religijność będzie całkowicie immanentna. Ryszard Wagner zanadto wierzył w sakralność dawnej kultury, zbyt wierzył w to Wiaczesław Iwanow. Twórczość prorocza w ścisłym sensie tego słowa będzie wyjściem już poza granice

sztuki jako sferę kultury, jako jedną z wartości kulturalnych, będzie wreszcie katastroficznym przejściem do twórczości samego bytu, samego życia. Droga do niej prowadzi nie przez ochronę dawnej sztuki i dawnej kultury, nie przez powrót do przeszłości i nie przez odbudowę sztuki sakralnej świata antycznego i średniowiecznego. Droga ku niej prowadzi przez ofiarne zdecydowanie, by przejść przez ten proces rozszczepienia, rozkładu i rozproszenia, którego symptomy dostrzegamy w kubizmie i futuryzmie, i [polega na tym, by] przeżyć ten kosmiczny wicher z wiarą w niezniszczalność twórczego ducha człowieka, jądra „ja”, powołanego do twórczego działania w nowej epoce świata. Futurystyczna maszynowość jest zaledwie zewnętrznym wyrazem głębokiego, metafizycznego procesu, jest zmianą całego kosmicznego ładu, narodzinami nowego kosmicznego rytmu, który wyłania się z głębi. Nowa prorocza twórczość, której nie należy sztucznie uprzedzać, leży w innej linii, w duchowej płaszczyźnie. Kiedy nowi malarze ostatnich czasów zaczynają umieszczać w swoich obrazach ogłoszenia z gazet i kawałki szkła, to doprowadzają materialny rozkład do zupełnej rezygnacji z tworzenia. Na końcu tego procesu zaczyna się rozkładać najbardziej twórczy akt, a twórcza śmiałość zostaje zamieniona w aroganckie zaprzeczenie twórczości. Człowiek nie jest biernym narzędziem światowego procesu i wszystkich zachodzących w nim rozkładów, ale jest aktywnym twórcą. Kosmiczny rozkład nie unicestwia osobowego ducha, nie niszczy „ja” człowieka, jeśli duch ludzki podejmuje się heroicznego wysiłku, by przetrwać i tworzyć w nowym kosmicznym rytmie. Kosmiczny rozkład może tylko sprzyjać ujawnieniu i wzmocnieniu prawdziwego jądra „ja”. Ludzki duch uwalnia się od władzy dawnej, organicznej materii. Maszyna obcęgami wyrywa ducha spod władzy materii, burzy dawny ich związek. W tym tkwi metafizyczny sens pojawienia się na świecie maszyny. Futuryści tego nie rozumieją. Są bardziej pogrążeni w ginącej materii niż w wyswobodzającym się duchu. Nowa sztuka będzie tworzyć już nie za pośrednictwem obrazu fizycznego ciała, lecz wizerunku innego, bardziej subtelного ciała, ona przekształci ciała materialne w ciała duchowe.

VIII

Patos futuryzmu to patos prędkości, odurzenie przyśpieszeniem ruchu. „Ogłaszamy, że wspaniałość świata wzbogaciła się o nowe piękno: piękno prędkości” – oznajmia Marinetti. Futuryści nie wymyślili prędkości. Futuryści są ukształtowani przez prędkość. W istocie świat wkroczył w epokę przy-

śpieszającego ruchu. Ale futuryści odczuwają i wyrażają jedynie zewnętrzną stronę tego przyspieszenia przepływu czasu. Wewnętrzny ruch, wewnętrzna prędkość pozostają jakby zakryte dla futurystów. Ale dla bystrego oka jest jasne, że niebywały ruch i niebywała prędkość zaczynają się w głębinie bytu i dlatego należy szukać źródeł tego ruchu i tej prędkości wewnątrz życia duchowego. Apokaliptyczne proroctwa mówią o przyspieszeniu czasu. Przyspieszony czas, w którym rozwija się niespotykany, katastroficzny ruch, jest czasem apokalipsy. Futuryzm może być rozumiany jako przejaw czasu zagłady, chociaż sami futuryści mogą się do tego zupełnie nie przyznawać. W czasach apokalipsy natomiast większe możliwości łączą się z większymi niebezpieczeństwami. To, co dzieje się ze światem na wszystkich płaszczyznach, jest katastrofą całej ogromnej, kosmicznej epoki, końcem dawnego świata i przedsionkiem świata nowego. To rzecz straszniejsza i bardziej odpowiadająca, niż wyobrażają ją sobie futuryści. W unoszącym się światowym wicherze, w przyspieszonym tempie ruchu wszystko odrywa się od swoich miejsc, rozpada się prastara materialna trwałość. Ale w tym wicherze mogą również zginąć największe wartości, może nie przetrwać człowiek, może zostać rozerwany na kawałki. Możliwe jest nie tylko powstanie nowej sztuki, ale i zagłada wszelkiej działalności artystycznej, wszelkiej wartości, wszelkiej twórczości.

Obecna wojna światowa rozpoczęta przez Niemcy jest jak wojna futurystyczna. Futuryzm przeszedł od sztuki do życia i wywołał w życiu potężniejsze skutki niż w sztuce. Futurystyczne sposoby prowadzenia wojny zostały wyznaczone przez Niemcy i narzucone całemu światu. Obecna wojna to walka maszyn. W znacznym stopniu jest ona rezultatem rosnącej władzy maszyny w ludzkim życiu. Ta wojna ma charakter przemysłowy i zastępuje człowieka. Wojskowa potęga Niemiec, zastraszająca teraz cały świat, jest przede wszystkim potęgą przemysłowo-maszynową, techniczną. W dzisiejszej wojnie futuryści typu Marinettiego mogliby odkryć nową „wspaniałość świata, piękno prędkości”. Futurystyczny militarizm nie docenia wielkich wartości dawnego świata, dawnego piękna, dawnej kultury. My, Rosjanie, jesteśmy najmniej futurystyczni w tej wojnie, jesteśmy najmniej przystosowywani do jej umaszynowania, do jej prędkości, do jej wirującego ruchu, najmocniej zachowaliśmy zarówno stare, duchowe cnoty, jak i stare duchowe grzechy oraz wady. Jesteśmy nadal całkowicie ekstensywni, a nie intensywni. W tym tkwi źródło naszej słabości. W niemieckim militarystycznym umaszynowaniu i futurystycznej prędkości zostały doprowadzone do rangi najwyższych cnót, do strasznych futurystycznych cnót. Anglia i Francja do-

konują nowe wynalazki, starają się w tym prześcignąć Niemcy. Tak oto cały świat wplątuje się w wojenno-futurystyczny wicher. Odwieczne barbarzyństwo ludzkości, leżące głębiej niż jakakolwiek kultura, pomaga w ujawnieniu tego życiowego futuryzmu. Ale źródła wojny światowej, przebiegającej taką futurystyczną postacią, leżą głębiej, w duchowej płaszczyźnie, tam, gdzie się ona zaczyna i gdzie się kończy. Istotnie w kosmicznym życiu tworzy się duchowa wojna i trwa walka w imię chwalebnych wartości. Tylko dzięki wojnie duchowej ludzkość oraz narody mogą zostać ocalone dla nowego życia. Wojna materialna stanowi jedynie przejaw wojny duchowej. Główne zadanie polega na tym, by w światowej zawierusze zachował się dla najwyższego twórczego życia wizerunek człowieka, narodu i ludzkości. To zadanie postawione zostało przed sztuką, to samo stoi przed życiem. Stanowi to jednak sprzeciw wobec futurystycznego życia i futurystycznej sztuki. Jego wykonanie nie może zostać osiągnięte za pomocą przywoływania przeszłości ani ochrony tego, co już było. Futuryzm powinien zostać pokonany i przewycięzony, zarówno w życiu, jak i w sztuce. Przewycięzenie jest przecież możliwe także przez zgłębienie [innego wymiaru], przez ruch w inny wymiar, wymiar głębin, a nie płaszczyzny, za pomocą wiedzy, nie oderwanej wiedzy, lecz wiedzy życiowej, wiedzy [dotyczącej] bytu.

IX

Zbliżamy się do ostatniego problemu, poruszonego przez kryzys sztuki, do problemu, który ma ogromne znaczenie dla całej naszej kultury. Mówię o związku barbarzyństwa i schyłkowości. Ludzka kultura w swojej szczytowej formie przejawia niepokonaną skłonność do upadku, do dekadencji, do wyjałowienia. Tak było w wielkiej kulturze antycznej, która w istocie jest wiecznym źródłem wszelkiej kultury, w tym także kultury nowego świata. Kultura stopniowo oddziela się od swojego życiowego, bytowego źródła i w swoim apogeum przeciwstawia sobie życie, byt. Wtedy nadchodzi epoka późnej kultury upadku, kultury bardziej subtelnej i wspaniałej. Oto piękno przekwitania, piękno jesieni, piękno doświadczane w największych przeciwieństwach, które zagubiło ciągłość i bezpośredniość, zdobywają mądrość nie tylko swoją własną, ale i sobie przeciwstawną. Epoki kulturowego wysublimowania i upadku kultury bywają także epokami wyostrzenia świadomości. Takie epoki w najwyższym stopniu zdolne są do osłabiającej, ale jednocześnie do wzbogacającej refleksji, do rozszczepienia i rozdwojenia, prowadzącego poza gra-

nice wszystkiego co dane i co organiczne. Epoki wyrafinowania i upadku nie są bezowocne dla ludzkiego ducha, zawarte jest w nich własne migotliwe światło. Dekadencja kultury daje ogromne doświadczenie i odsłania nieznanne. O bezsilności dekadencji można mówić, obierając tylko pewien ograniczony i względny punkt widzenia. Patrząc głębiej, dekadencja kultury antycznej, która doszła do desperacji, była wyjątkowo owocna i działała wiele dla duchowego życia nowego chrześcijańskiego świata. Neoplatonizm może zostać nazwany filozofią kulturowego upadku całej światowej epoki. Jednak odegrał on ogromną, pozytywną rolę w duchowym życiu ludzkości i tak jest do tej pory. Chrześcijaństwo było ratunkiem przed duchowym barbarzyństwem wobec kulturalnego upadku antycznego świata. Ale upadek w tajemniczy sposób wstąpił w to odnawiające się i odradzające barbarzyństwo, bez niego świat zginąłby ostatecznie. Barbarzyństwo ducha oraz barbarzyństwo krwi i ciała, czerpiące siłę z najgłębszych, ciemnych źródeł bytu, wyciągające soki z ukrytych korzeni wszelkiego życia, z nieoświetlonej i nieprzetworzonej jeszcze kultury bez dna, powinno potężnym potokiem ogarnąć ludzką kulturę, gdy zaczyna się w niej upadek i wyczerpanie. Chrześcijaństwo musiało ludziom kulturalnym wydawać się barbarzyństwem przyczyniającym się do upadku świata antycznego. Lecz to jedynie ograniczone pole widzenia. W rzeczywistości chrześcijaństwo było odkryciem światła, wydobytego z największej głębi bytu, do której nie dotarł świat antyczny. Było ono najwspanialszą przemianą ciemności w światło, jaką kiedykolwiek poznał świat. U gnostyków doszło do połączenia wszystkich wcześniejszych odkryć dawnych kultur z nowym chrześcijańskim odkryciem głębi bytu. Gnostycy dostrzegają nie tylko jeden aspekt – znają światło jedności, światło rozdwojenia, łączą odkrycia „barbarzyństwa” i odkrycia „upadku”. Na tym polega wieczna mądrość typu gnostycznego, duchowego. Odnosi się to również do naszej epoki. Cała nowa kultura ostatecznie chyli się ku upadkowi. Koniec XIX wieku w apogeum kultury zrodził trujące kwiaty dekadencji, ale nie kwitną one zbyt długo. Rasa łacińska, która stworzyła dawną europejską kulturę, w której nigdy nie została przerwana więź z antykiem, poczuła wielkie zmęczenie, nastąpiło wyczerpanie sił życiowych. Francuska dekadencja była ostatnim wspaniałym owocem twórczości kulturalnej tej wielkiej i starzejącej się rasy. Rasa germańska w porównaniu z rasą łacińską była barbarzyńska, nie było w niej tego pradawnego związku z antykiem, nie było tych dawnych tradycji. W kulturze, stworzonej przez Niemców, była nowa głębia, brakowało jednak subtelności oraz dwoistości, która dawałaby późną mądrość zmierzchu. Niemcy byli tymi barbarzyńcami, którzy swego czasu napadli na Rzym, na

antyczny świat i odnowili krew pradawnych kulturowych ras. W rasie niemieckiej, w której krwi do dziś jest pewne barbarzyństwo, nie tak ostro jak w rasie łacińskiej, stawiany jest problem stosunku barbarzyństwa i upadku. Oczywiście także i kultura germańska będzie uczestniczyła w procesie upadku, co powinno być odczuwalne w związku z obecną wojną. Cała kultura europejska w swoim apogeum powinna odczuć wycieńczenie i upadek, powinna też szukać odnowy swoich sił w barbarzyństwie, które w naszej epoce może być raczej wewnętrzne niż zewnętrzne, to znaczy raczej stanowiące głębszą warstwę bytu, jeszcze nieprzetworzoną w kulturę. Ale światowa kultura zaszła tak daleko i tak bardzo się wyczerpała, że nie może być sama z siebie siłą przetwarzającą ten potok ciemności, który płynie z głębi bytu. Na szczytach kultury, stającej się coraz bardziej światową, ujawnia się ostateczne barbarzyństwo. Okazuje się, że kultura jest zaledwie cienką warstwą, co jest mocniej odczuwalne przez rasę łacińską, w kolebce całej europejskiej kultury. Futuryzm powinien się narodzić we Włoszech, kraju uginającym się pod ciężarem swojej wielkiej kulturowej przeszłości, osłabiony tą minioną wielkością futuryzm jest nowym barbarzyństwem u szczytu kultury. Jest w nim barbarzyńskie grubiaństwo, barbarzyńska jednolitość i barbarzyńska niewiedza. To barbarzyństwo powinno zastąpić schyłkowość. Nie nadeszło ono jednak z wielkiej głębi. Kultura rozrywa swoje zasłony i objawia warstwę barbarzyństwa leżącą niezbyt głęboko. Barbarzyńskie dźwięki futurystycznej literatury głośno zabrzmiały z przepaści tworzącego się kryzysu kultury i sztuki. Brak już prawie nadziei, że wieczna oparta na prawach kultura, czerpiąca swoje klasyczne przykłady z antyku, pokona te barbarzyńskie dźwięki i gesty. Pojawia się takie uczucie, że zasłony kultury, wiecznej klasycznej kultury, kultury kanonicznej, zostały rozerwane na wieki i nie może już dojść do odrodzenia w dawnym sensie tego słowa, oznaczającego zawsze zwrot ku antykowi. Zerwanie zasłon kultury i głęboka przepaść są symptomami jakiegoś głębokiego, kosmicznego procesu. Świat zmienia swoje szaty i zasłony. Kultura oraz sztuka, jak jej organiczna część, jest tylko szatą świata, tylko zasłoną świata. Mówię o kulturze, która uświadamia sobie siebie i konstruuje siebie, tak odmienną od bytu, od życia, przeciwstawiają siebie bytowi, życiu. Kultura przetworzyła pierwotną, barbarzyńską ciemność bytu w pewne świetlane królestwo, w którym się zamyka i którym się szczyci jako samowystarczalnemu. Ale kultura w jej klasycznym sensie nie jest jedyną drogą przemiany ciemności w światło, nie jedyną drogą formowania chaosu. W kulturze znajduje się droga w górę i naprzód, a nie wstecz, nie w przedkulturowy stan, to droga przetworzenia samej kultury w nowy byt, w nowe życie, w nowe niebo i nową

ziemię. Dopiero na tej drodze wdzierają się w kulturę barbarzyńskie dźwięki i barbarzyńskie gesty, mogą być podporządkowywane nowemu kosmicznemu porządkowi i nowemu kosmicznemu rytmowi. Nie tylko sztuka, ale i cała twórczość ludzka bezpowrotnie zginie i pograży się w pierwotnej ciemności, jeżeli okaże się twórczością życia, twórczością nowego człowieka i jego duchową ścieżką. Ludzie kultury i ludzie schyłku znajdują się w stanie bezsilnego rozdwójenia, barbarzyńcy-futuryści pozostają w stanie grubiańskiej jedności i niewiedzy. Do nowego życia, do nowej twórczości, do nowej sztuki wdzierają się gnostycy nowego typu, którzy znają tajemnicę jedności i tajemnicę rozdwójenia, znają jedno i drugie, przeciwstawne. Taka wyrafinowana wiedza powinna pomóc pokonać wielki konflikt barbarzyństwa i schyłkowości, który może być wyrażany na wiele sposobów i jest jednie przejawem głębszego tragicznego konfliktu twórczości życia i twórczości kultury. Wyjściem z niego może być tylko przejście w światowy nowy eon, w którym każda twórczość będzie jedynie kontynuacją Bożego stworzenia świata. Przejścia tego nie należy rozumieć zewnętrznie, a wewnętrznie zrozumienie losu sztuki nie powinno być przekształcanie w zewnętrznie narzuconą mu normę. Sztuka, analogicznie jak wszystkie dziedziny kultury, powinna trwać w swoim istnieniu i do końca wypełniać swój los. Na świecie będzie się jeszcze tworzyć wiersze, obrazy i symfonie muzyczne, ale w twórczości będzie narastać wewnętrzna katastrofa, prześwitując na zewnątrz. Wszystko dokonuje się współmiernie do duchowego wieku człowieka i świata. Aktualnie istnieje w światowym życiu różnicowanie w kwestii wieku, a nie należy zewnętrznie i sztucznie tego uprzedzać. Powiedziano, że i w końcu czasu ludzie będą się żenić i wychodzić za mąż, będą handlować i kupować. Także w najwyższych sferach kulturalnej twórczości wiele z tego, co zewnętrzne, jakby zostanie po staremu, a to, co wewnętrzne, pochłoną płomienie. Ci, którzy już poczuli i poznali działanie tych płomieni, dźwigają wielką odpowiedzialność i muszą wykonać pracę duchowego przeobrażenia człowieka i wewnętrznego rozjaśnienia wszelkiego jego twórczego działania.

Picasso*

Kiedy wchodzisz do sali Picassa w galerii Siergieja I. Szczukina ogarnia cię uczucie przerażenia. To, co czujesz, związane jest nie tylko z malarstwem i lo-

* Pierwodruk: „Sofia” 1914, nr 31.

sem sztuki, ale z samym kosmicznym życiem i z jego losem. We wcześniejszej sali tej galerii znajduje się czarujący Gauguin. I wydaje się, że przeżywana jest tam ostatnia radość naturalnego życia, piękno całego jeszcze, urzeczywistnionego, skryształowanego świata, upojenie naturalnym słonecznym światłem. Gauguin, syn wyrafinowanej kultury ulegającej rozkładowi, potrzebował wyprawy na wyspy Tahiti, do egzotycznej przyrody oraz egzotycznych ludzi, by odnaleźć w sobie siłę i stworzyć piękno urzeczywistnionego, skryształowanego, słonecznego, naturalnego życia. Po tym złotym śnie budzisz się w sali z Picassem. Jest zimno, panuje półmrok, jest strasznie. Zginęła radość urzeczywistnionego, jasnego życia. Zimowy, kosmiczny wiatr zrywa zasłony, opadają wszystkie kwiaty, wszystkie liście, naga, poraniona skóra świadczy o tym, że zdjęto wszelkie szaty – wszelki realny kształt objawiający się we wzorach niezniszczalnego piękna rozpada się. Wydaje się, że nigdy już nie nastąpi kosmiczna wiosna, nie będzie liści, zieleni, wspaniałych okryć, urzeczywistnionych syntetycznych form. A jeśli nawet wiosna nadejdzie, to okaże się zupełnie inna, nowa, niezwykła, z nietutejszymi liśćmi i kolorami. Można odnieść wrażenie, że po strasznej zimie Picassa świat nie zakwitnie tak jak kiedyś, że tej zimy opadły nie tylko wszystkie zasłony, ale i cały przedmiotowy, fizyczny świat zachwiał się w swoich posadach. Doszło jak gdyby do tajemniczego nieładu kosmicznego.

Picasso to genialny wyraziciel rozkładu, nieładu, fizycznego rozproszenia materialnego, urzeczywistnionego świata. Z punktu widzenia historii malarstwa zrozumiąca jest *raison d'être* pojawienia się kubizmu we Francji. Zresztą Picassa poprzedzał tak ważny malarz jak Cezanne. Francuskie malarstwo już od dawna, od czasu impresjonistów dążyło do osłabienia, zatarcia stałych form, zmierzało jedynie do kolorystyki. Kubizm jest reakcją na to osłabienie, jest poszukiwaniem geometrii świata przedmiotowego, porządku rzeczy. Są to poszukiwania o charakterze analitycznym, a nie syntetycznym.

Coraz mniej jest możliwa syntetyczno-całościowa twórczość artystyczna. Wszystko ulega analitycznemu rozkładowi i rozpadowi. Poprzez analityczne rozdzielanie malarz pragnie dotrzeć do porządku rzeczy, do stałych form, ukrytych pod mięknącymi zasłonami. Materialne powłoki świata zaczęły ulegać rozkładowi i rozproszeniu, przystąpiono do poszukiwań twardych substancji, ukrytych pod tym rozmiękczeniem. W swoim poszukiwaniu geometrycznych form przedmiotów, porządku rzeczy, Picasso cofnął się aż do epoki kamienia. Był to jednak pozór tej epoki. Ciężar, toporność oraz twardość figur geometrycznych Picassa jest złudzeniem. W rzeczywistości geometryczne ciała Picassa, składające się z sześcianów szkielety fizycznego świata,

rozpadają się przy najmniejszym dotknięciu. Ostatnia warstwa materialnego świata, ukazująca się malarzowi po zerwaniu wszystkich innych warstw, okazuje się złudna, a nie realna. Przenikliwemu spojrzeniu malarza nie ujawnia się substancjalność materialnego świata, gdyż świat ten okazuje się niesubstancjalny. Picasso to bezradny demaskator iluzji urzeczywistnionego, materialnie zsyntetyzowanego piękna. Za zniewalającym i urzekającym pięknem kobiecego [ciała] dostrzega przerażający rozkład i rozpad. Picasso, niczym jasnowidz, przenika spojrzeniem przez te wszystkie warstwy, przez odzież i zasłony, by tam, w głębi materialnego świata ujrzyć kształty swoich stworów. Oto demoniczne oblicze zniewolonych duchów przyrody. Gdyby można było jeszcze dalej wniknąć w głąb, nie byłoby tam już żadnej materialności, lecz tylko wewnętrzna struktura przyrody, hierarchia duchów. Kryzys malarstwa jak gdyby przenosi nas z fizycznego, materialnego ciała do innego, wyższego porządku.

Malarstwo, tak jak i wszystkie sztuki plastyczne, było urzeczywistnieniem, materializacją, krystalizacją. Dawne malarstwo najwyższego lotu przedstawiało krystaliczne, uformowane ciała. W malarstwie tym była zależność urzeczywistnionego, fizycznego świata od statycznej, sformalizowanej materii. Obecnie malarstwo przeżywa największy z dotychczasowych kryzysów. Gdyby głębiej w to wniknąć, trzeba by go określić jako dematerializację, rozwarstwienie malarstwa. W malarstwie zachodzi coś, wydawałoby się, sprzecznego z samą naturą sztuk plastycznych. Wszyscy tak jakby pozbywają się w malarstwie sfery urzeczywistnionej, materialno-skrystalizowanej. Sztuka ostatecznie zrywa z antykiem. Zaczyna się proces przenikania malarstwa poza materialny porządek bytu. W dawnym malarstwie było dużo ducha, ale ducha ucieleśnionego, wyrażanego w krystalizacjach materialnego świata. Obecnie zachodzi proces odwrotny: to nie duch się ucieleśnia, materializuje, ale sama materia się dematerializuje, rozkłada, traci swoją trwałość, swoją stałość, swój kształt. Malarstwo pogrąża się w materii, a tam, w najniższych warstwach, nie znajduje już materialności.

Gdyby skorzystać z terminologii teozoficznej, można by powiedzieć, że malarstwo przechodzi z ciał fizycznych w ciała eteryczne i astralne. Już u [Michała Aleksandrowicza] Wrubla zaczęło się okropne rozpraszanie materialnego ciała. U Picassa granica fizycznych ciał także podlega wahaniom. Te same objawy znajdujemy u futurystów, obserwując tempo, pośpiech w działaniu. Reklama i szalbierstwo, które zniekształcają współczesną sztukę, mają swoje głębokie źródło w rozproszeniu wszelkiej życiowej krystalizacji. Już u impresjonistów zapoczątkowany został proces jakiegoś rozkładu, co nie

wynikało z zanurzenia się w duchowości, lecz z pograżenia się w materialności. Wczesne malarstwo włoskie przepełnione było głęboką duchowością, duch się w nim ucieleśniał. W sztuce współczesnej jakby ubywało ducha, a realny kształt ulegał dematerializacji. To bardzo głęboki wstrząs dla sztuk plastycznych, o których stanowi sama istota formy plastycznej. Dematerializacja w malarstwie może sprawiać wrażenie ostatecznego upadku sztuki. Malarstwo jest w taki sposób związane z kryształami ukształtowanego ciała, jak poezja wiąże się z kryształami ukształtowanego słowa. Rozkład słowa, jego rozproszenie sprawia wrażenie zagłady poezji. A przecież, w istocie zdarza się takie samo rozproszenie kryształów słowa jak kryształów ciała. Nie będę mówił o poezji futurystycznej, która do tej pory nie zaprezentowała niczego znaczącego. Ale przecież Andrej Biely, którego uważam za najoryginalniejsze, najważniejsze i nieomal genialne zjawisko rosyjskiej literatury, może zostać nazywany kubistą w literaturze. W jego powieści *Petersburg* można odnaleźć ten sam proces rozwarstwienia kosmicznego życia, jaki obecny jest również w obrazie Picassa. W niesamowitych i koszmarnych zbitkach słów rozpadają się kryształy słowa. Biely Jest równie przerażającym artystą jak Picasso. To krok do rozproszenia, do zagłady świata, dokładniej mówiąc – nie świata, lecz jednego z wcieleń świata, jednego z porządków życia¹.

Rodzi się gorzka, smutna myśl, że nie będzie już wspaniałych ciał, czystych kryształów radości urzeczywistnionego życia, syntetycznie całościowego postrzegania rzeczy ani organicznej kultury. Wszystko to wynika z bierności, a ci, którzy są bierni, zostają skazani na smutek, na zwracanie się ku przeszłości, na potworne prerażenie wywołane zagładą urzeczywistnionego piękna świata. Architektura zginęła już bezpowrotnie, a jej zagłada jest wyjątkowo znacząca oraz charakterystyczna. Wraz z zagładą nadziei na odrodzenie wielkiej architektury ginie nadzieja na nowe wcielenie piękna w organicznej, naturalnej, fizycznej kulturze narodowej. W architekturze dawno już odniósł zwycięstwo najbardziej podły futuryzm. Wydaje się, że w świecie materialnego ucieleśnienia wszystko zostało bezpowrotnie naruszone, że wszystko już uległo uszkodzeniu *detra-que*. W tej sferze bytu niemożliwa jest już organiczna, syntetyczno-całościowa radość, upojenie pięknem. Wydaje się, że w samej przyrodzie, w jej rytmie i wirowaniu coś nieodwracalnie się nad-

¹ Również w filozofii możliwy jest kubizm. Krytyczna bowiem genealogia w swoich ostatecznych rezultatach ukazuje rozwarstwienie i rozproszenie bytu. W filozofii rosyjskiej ostatnich lat prawdziwym kubistą jest W. B. Jakowienko. Jego filozofia to pluralistyczne rozwarstwienie bytu. Por. artykuły dostępne w „Logosie”. Znamienne, że w Niemczech ukazała się już rozprawa porównująca Picassa i Kanta.

wyrężyło i zmieniło. Nie może już nastać równie wspaniała wiosna, równie słoneczne lato, nie ma już krystaliczności, czystości, jasności ani w wiosnie, ani w lecie. Pory roku mieszają się. Nie cieszą nas już wschody i zachody słońca, jak cieszyły wcześniej. Słońce nie świeci, tak jak świeciło dawniej. W samej przyrodzie, w zjawiskach meteorologicznych i geologicznych zachodzi tajemniczy proces analitycznego rozwarstwienia i rozproszenia. Odczuwa to obecnie wielu ludzi mających mistyczną wrażliwość i możliwość rozumienia kosmicznego życia. Niczego nie mówią o życiu ludzkim, o ludzkim bycie, o ludzkiej społeczności. Jest to coraz bardziej widoczne i namacalne. Nasze życie coraz bardziej ulega dekrystalizacji, dematerializacji, rozwarstwieniu. Sukcesy techniki materialnej sprzyjają jedynie rozproszeniu historycznych ciał, ustabilizowaniu form rodzinnego życia. Wszelkie fundamenty chwieją się, a wraz z nimi chwieje się nie tylko minione zło i nieprawda życia, ale i dawne piękno oraz miniony komfort życia. Materialny świat jawił się jako absolutnie statyczny, stabilny, mocno skryształizowany. Lecz jego stabilność okazała się względna. Świat materialny nie jest substancjalny – jest po prostu funkcjonalny. Eliminowane są te stany ducha, które wytworzyły stabilność i krystaliczność wcielonego materialnego świata. Obecnie duch ludzki wkracza w inny etap swojego bycia, dlatego wszędzie widać symptomy rozwarstwienia i rozproszenia świata materialnego: w chwiejności życia społecznego, a zarazem wszelkiego naszego bytu przynależnego rodzinie; w nauce, która znosi tradycyjną granicę doświadczenia i jest zmuszona uznać dematerializację; w filozofii, w sztuce, w okultyzmie, w kryzysie religii. Rozpada się dawny sposób syntetyzowania przedmiotowego świata rzeczy, bezpowrotnie giną kryształy dawnego piękna. Ale jeszcze nie osiągnięto piękna, które odpowiadałoby nowej epoce w rozwoju człowieka i świata. Picasso jest nadzwyczajnym artystą, głęboko przejmującym, lecz nie osiąga piękna. Jest przedstawicielem transformacji i wszechogarniającego kryzysu.

Ciężko, smutno, strasznie jest żyć w takich czasach człowiekowi, który kocha tylko słońce, jasność, Włochy, łaciński geniusz, ucieleśnienie i krystaliczność. Taki człowiek może przeżyć bezkresny smutek nieodwołalnej zagłady wszystkiego, co cenne w świecie. Tylko w głębi ducha można znaleźć odtrutkę na smutek i odnaleźć nową radość. W kulturze germańskiej kryzys ten jest mniej odczuwalny, ponieważ kultura germańska zawsze była mocno uduchowiona, przez co nie poznała urzeczywistnionego piękna, krystalizacji w materii. Świat zmienia swoje okrycia. Materialne zasłony świata są jedynie tymczasowe. W wyniku kosmicznego wiatru muszą opaść stare liście i kwiaty. Stare szaty bytu ulegają rozkładowi i opadają. Oto choroba dojrzewające-

go bytu. Ale byt jest nieograniczony w swojej istocie, nienaruszony w swoim jądrze. W procesie kosmicznego rozproszenia warstw i zasłon bytu człowiek powinien przetrwać wraz z tym wszystkim, co naprawdę istnieje. Człowiek, jako [istota na] obraz i podobieństwo bytu absolutnego, nie może się rozpaść. Jest narażony na niebezpieczeństwo oddziaływania kosmicznych wichrów. Nie powinien jednak ulegać woli wiatru. W malarstwie Picassa nie ma już człowieka. To, co on obnaża i ukazuje, nie jest już ludzkie. Picasso wydaje człowieka na pastwę sił rozpraszającego [wszystko] wiatru. Ale czysty kryształ ducha człowieczego jest niezniszczalny. Jednak sztuka współczesna tworzy formy pozbawione siły. Obecnie zmierzamy do kryzysu nie tyle w malarstwie, a było już ich wiele, ale do kryzysu malarstwa w ogóle, sztuki w ogóle. Jest to kryzys kultury, która uświadamia sobie własne niepowodzenia; polega on na niemożliwości przelania w kulturę twórczej energii. Kosmiczne rozwarstwienie i rozproszenie rodzi kryzys każdej sztuki, powoduje chwiejność jej granic. Picasso stanowi bardzo wyraźny symptom tego chorobliwego procesu. A podobnych symptomów jest wiele. Stojąc przed obrazami Picassa, myślałem, że ze światem dzieje się coś niedobrego – poczułem ból i smutek zagłady starego, piękną świata, ale też i radość narodzin nowego. To wielki komplement świadczący o sile Picassa. Podobne myśli pojawiają się u mnie również podczas lektury książek okultystycznych oraz gdy rozmawiam z ludźmi działającymi w sferze tych zjawisk. Wierzę jednak, wierzę w to głęboko, że możliwe jest nowe piękno w samym życiu, a zagłada starego piękna jest jedynie pozorna i wynika z naszych ograniczeń, ponieważ każde piękno jest wieczne, stanowi właściwość najgłębszego jądra bytu. Smutek rodzący bezsilność powinien zostać przewyciężony. Jeśli można przytoczyć, jako przedostatnią myśl, to, że piękno tworzone przez Botticelliego i Leonarda zginie bezpowrotnie wraz z zagładą materialnego porządku bytu, w którym ono się ucieleśnia – to, jako prawdę ostateczną, należy wskazać, że piękno u Botticelliego i Leonarda wkroczyło w życie wieczne, gdyż zawsze skrywało się za niestałą zasłoną kosmicznego życia, którą nazywamy materialnością. Ale nowa twórczość będzie inna, nie będzie zależna od ciężaru tego świata. Picasso nie prezentuje nowej twórczości. On wieńczy stary sposób tworzenia.

Przełożyła Miłka Malzahn

Pierwszego listopada 1917 roku w Moskwie odbył się wykład Mikołaja Bierdiajewa, którego zapis opublikowano rok później jako niewielką książeczkę zatytułowaną *Kryzys iszkustwa (Kryzys sztuki)*. Pierwotny odczyt poszerzony został przy tym o inne teksty (ówcześni wydawcy G. A. Lieman i S. Sacharow dołączyli do niego dwa eseje: *Picasso* oraz *Astralnyj roman*). Pierwszy z esejów stanowi rodzaj recenzji z wystawy malarstwa Picassa, którą Bierdiajew oglądał w Moskwie, w słynnej galerii Siergieja Szczukina. Drugi, zatytułowany *Astralnyj roman, rozmyślenia po powodu romana A. Biełego Pieterburg*, jest analizą poematu przyjaciela Bierdiajewa, futurysty Andreja Biełego (tego interesującego, ale nieco hermetycznego eseju nie zawiera niniejsze tłumaczenie).

Myśl Bierdiajewa często traktowano jako kontynuację zachodniej filozofii egzystencjalnej². On sam odnotowuje „modę” na egzystencjalizm. W *Autobiografii filozoficznej* pisze m.in.: „Od czasu pojawienia się książek Heideggera i Jaspersa, zwłaszcza Sartre’a we Francji, filozofia egzystencjalistyczna stała się modną”³. Chociaż kluczowe problemy filozofii egzystencjalnej Bierdiajewa zajmowały, nigdy nie uległ „modzie” na egzystencjalizm. W publikowanym tu, wczesnym *Kryzysie sztuki* w pełni przewija się już najistotniejszy dla Bierdiajewa i zarazem najbardziej bliski egzystencjalistom problem wolności. Jak zwykle, tak i tutaj człowiek pozostaje w centrum jego rozważań, wraz ze swym przeznaczeniem, twórczością, problemem osoby. W 1934 roku, w Paryżu, Bierdiajew opublikował *Rozważania o egzystencji. Filozofia samotności i wspólnoty*⁴, książkę, w której eksponował tragedię filozofa, samotność, ból istnienia oraz przemijanie. Pojmowanie egzystencji ludzkiej w sposób zbieżny z czołowymi egzystencjalistami wynikało u Bierdiajewa w dużej części z doświadczenia własnego losu: „Zawsze byłem filozofem egzystencjalistycznym i za to na mnie napadano. Sądzę, że filozofia rosyjska w swych najbardziej oryginalnych kierunkach, zawsze skłaniała się do filozofii typu egzystencjalistycznego”. Uważał przy tym, wbrew owej „modzie”, że „zawsze istnieli filozofowie, którzy w swojej filozofii umieszczali siebie, to znaczy poznającego jako istniejącego”⁵ i wymienia jako filozofów egzystencjalnych: św. Augustyna, Pascala, Maina de Braina i Schopenhauera. Podkreślał wreszcie, że element egzystencjalistyczny obecny był u wszystkich „autentycznych filozofów, nawet u Spinozy i Hegla”. Bierdiajew, jako „filozof autentyczny”, okazuje się więc jednym ze spóźnionych egzystencjalistów.

² Por. L. Stołowicz, *Personalizm egzystencjalny Nikołaja Bierdiajewa*, [w:] *Historia filozofii rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 265–271.

³ M. Bierdiajew, *Autobiografia filozoficzna*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2002, s. 91.

⁴ Przeł. H. Paprocki, Kęty 2002.

⁵ Tamże, s. 92.



MIKOŁAJ BIERDIAJEW

Podstawę przekładu stanowi elektroniczna wersja *Krizisu isskustwa* z 1918 roku, dostępna w internetowej Bibliotece Jakova Krotova (z zachowaniem pierwotnej grażdanki, sprzed ostatniej zmiany pisowni). Korzystałam również z książki: M. A. Bierdiajew, *Padienie swiaszczennogo ruskogo carstwa. Publicistika 1914–1922*, wyd. Astrel, Moskwa 2007, s. 209–231.

Milka Malzahn